



Aux marges de la prose : Loti, Le Désert (1895)

Véronique Magri-Mourgues

► To cite this version:

Véronique Magri-Mourgues. Aux marges de la prose : Loti, Le Désert (1895). Travaux de littérature publiés par l'Adirel, ADIREL (Association pour la Diffusion de REcherche Littéraire), 2000, XIII, pp.247-260. <hal-01226323>

HAL Id: hal-01226323

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01226323>

Submitted on 10 Nov 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

AUX MARGES DE LA PROSE : LOTI, *LE DÉSERT* (1895)

Véronique Magri-Mourgues
Professeur des Universités
Univ. Nice Sophia Antipolis, membre de l'UCA
CNRS, BCL, UMR 7320

<http://www.unice.fr/bcl>

Et si la traversée du désert et sa transposition par l'écriture dans un récit de voyage étaient l'aventure poétique par excellence ? L'enjeu de l'étude est de mettre en parallèle l'expérience du désert et l'expérience poétique comme deux expériences des limites : le désert lance un défi à l'écrivain qui doit trouver les moyens de dire le silence, l'absence, le vide et ne peut le faire qu'en trahissant ce qu'il a à décrire ; la poésie évolue aux marges de la prose et tente d'atteindre la pureté de l'expression. Les théories de Stéphane Mallarmé, dont la plupart des textes cités sont contemporains de l'œuvre de Loti, et de Maurice Blanchot, qui s'inscrit dans la lignée de Mallarmé, seront sans cesse convoquées comme caractéristiques de la poésie moderne et de ses ambitions. En quoi l'espace désertique est-il propice à une création poétique ? Quelles sont les particularités de l'écriture de Loti qui la font glisser vers la poésie ? La réflexion s'organise autour de trois paramètres qui m'ont paru pouvoir cristalliser la spécificité du fait poétique : la perspective temporelle, la question de la référence et la problématique de la voix qui ouvre à cet entre-deux poétique, à cet espace entre réel et simulacres.

1. Une chronologie abolie

Amers et errance

L'itinéraire de Loti retracé dans *Le Désert* peut être reconstitué grâce à quelques points d'ancrage, amers sur l'immensité désertique¹. Reflet du voyage terrestre, le récit lui-même est clairement découpé en chapitres, datés du 22 février au 25 mars 1894, qui coïncident pour la plupart avec les journées de voyage. Quelques étapes se dessinent ainsi sur l'itinéraire, avant l'entrée en Palestine par Gaza (chap. XXXVIII) : le récit peut se lire comme la succession de trois périodes retracées par J.-Cl. Berchet² : Les chapitres I à XV évoquent la montée vers le couvent du Sinaï, où les voyageurs séjournent du 1^{er} au 4 mars ; les chapitres XVI à XXVI décrivent la descente vers le rivage arabe en passant

¹ Voir la carte de l'édition utilisée qui présente les voyages en Terre Sainte, de février à mai 1894 (p. 1536).

² Jean-Claude Berchet, « Un marin dans le désert : Pierre Loti 1894 » *L'Exotisme*, Cahiers CRLH-CIRAOI n° 5, Paris, Didier, 1988, p. 305-318.

par l'oasis de la vallée de la Fontaine (Chap. XVIII et XIX), l'oasis de N'Nouébia où ils restent sous la contrainte du caïmacam (gouverneur), Akabah où là encore ils sont contraints à une halte (chap. XXIII à XXVII) ; enfin, la traversée du désert de Tih jusqu'à Gaza occupe les chapitres restant : l'ouady Loussein (chap. XXXIII) est encore mentionnée. Ces quelques toponymes sont autant de balises sur l'itinéraire mais entre le point de départ et le point d'arrivée, l'accent est mis davantage sur l'errance des voyageurs plutôt que sur un déplacement concerté. Le récit de voyage se définit lui-même comme « une lente promenade » (p. 345) qui ne suit pas un itinéraire préétabli. L'adjectif indéfini « quelconque » laisse plusieurs fois le lieu de l'étape indéterminé et place le voyage sous le signe du hasard et de l'équivalence :

Nous nous arrêtons là pour la nuit, en ce point quelconque de la solitude infinie. (p. 349)

Ensuite, en un lieu quelconque choisi par notre fantaisie, sous une tente légère et vite dressée, c'est la halte de midi. (p. 354)

Nous campons en un point quelconque de l'étendue. (p. 416)

Les étapes du voyage se succèdent ainsi sans véritable logique comme si elles étaient en fait équivalentes, comme si elles se déroulaient sur un axe paradigmatique à l'instar du choix initial entre « plusieurs de ces routes de sable » possibles (p. 346). Le cheminement des voyageurs d'une étape à l'autre dessine un itinéraire souple comme s'ils étaient attirés par les lieux mêmes, ne faisant plus qu'un avec l'espace à qui ils laissent l'initiative de les conduire, dans un « rythmique suspens »³. L'emploi du verbe de déplacement « cheminer » que Loti décline dans son récit jusqu'à utiliser la forme de l'adjectif comme pour désigner une qualité intrinsèque des montures, « grandes bêtes cheminantes » (p. 350) ou « chameaux cheminants » (p. 354), joue à la fois sur l'idée du hasard et sur celle d'un chemin dessiné par une instance autre, mystérieuse et supérieure ; la Préface résume d'emblée le voyage en dévoilant le point final de « la route longue » (p. 345), Jérusalem, et condamne le récit qui suit à n'être que la répétition d'un parcours annoncé.

Le principe de répétition

La répétition est un des processus qui freinent la progression linéaire du récit : elle se réalise à divers degrés dans *Le Désert*. D'une part, la répétition fonde le rituel ; d'autre part, elle devient le principe négateur de toute action effective. Quoi qu'il en soit, par le

³ Mallarmé, *Un coup de dés* (1897) in *Œuvres*, Paris, Garnier, 1985, p. 443. Toutes les citations de Mallarmé renvoient à cette édition.

retour cyclique du même, elle bride toute évolution et enferme paradoxalement le récit de voyage dans une circularité obsédante.

Le Désert, d'emblée, s'inscrit dans la continuité de voyages antérieurs au travers de la dédicace qui s'adresse à

Ceux qui jadis ont bien voulu me suivre aux champs d'asphodèle du Moghreb sombre, aux plaines du Maroc. (p. 345)

Et encore lorsque le narrateur mentionne la trace laissée, sous la forme d'une inscription, par les prédécesseurs, dont le Prince de Beauvau :

Je regarde autour de ma tête les inscriptions dont la chaux du mur est criblée. (p. 363)

Les paysages sont voués à se répéter inlassablement. Les adverbes temporels qui égrènent les journées successives du voyage dans une chronologie objective (« hier, aujourd'hui, demain ») perdent, en se retrouvant d'un chapitre à l'autre, leur pouvoir de référencement immédiate pour s'inscrire dans une succession temporelle répétitive, et finalement référer à une époque indéterminée. À l'instar des *embrayeurs*⁴ qui, dans un poème, ne remplissent pas leur rôle parce que manque un point de repère stable, et qui finissent par renvoyer à n'importe quel moment, à n'importe quel lieu, assurant une « fonction d'indétermination »⁵, le repérage relatif à une situation d'énonciation devient absolu. Dans l'exemple suivant, la précision de l'adverbe de lieu se déploie et s'estompe dans l'indétermination :

Il fait la nuit merveilleuse, qui est ici la nuit de toutes les fois, la nuit quelconque (405).

Dans un poème, l'éternité est fondée sur une constante réactualisation opérée par la lecture sans cesse renouvelée qui donne aux adverbes temporels une instantanéité aussi neuve qu'éphémère. Les dates mentionnées en tête des chapitres du *Désert* n'ont qu'une valeur anecdotique qui assure la structure d'ensemble du récit mais se trouvent exclues du corps du texte. La chronologie est dissoute par un jeu d'échos et de rappels.

⁴ Sont appelés *embrayeurs* tous les mots dont le sens varie avec la situation.

⁵ Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, p. 160. Voir aussi Daniel Leuwers, *Introduction à la Poésie moderne et contemporaine*, Paris, Dunod, 1996 (1^{ère} édition : Paris, Bordas, 1990) et *Poésie et altérité*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1990.

D'un jour sur l'autre, le paysage se répète toujours identique. Aujourd'hui est pareil à la veille :

Cependant le même vent froid qu'hier s'est levé, le même qui, paraît-il, se lèvera chaque soir .
(p. 351)

Tandis que tout cela défile dans le même silence de mort, sous la même implacable lumière, avec toujours ces parcelles brillantes de mica. (p. 353)

Le même voile de ouates grises qui nous couvrait hier s'est de nouveau tendu sur nous, à la pointe de l'aube, après le coucher de la lune. (p. 420)

La répétition apparaît comme le processus fondateur de ce récit de voyage en l'inscrivant dans une série de cercles concentriques : elle peut se lire au niveau macrostructural faisant intervenir l'intertexte culturel et littéraire : le voyageur ne fait que suivre des traces antérieures. Elle se découvre au niveau microstructural où les étapes du voyage se suivent et se ressemblent. Enfin, elle devient gage d'éternité lorsqu'elle atteint l'humanité tout entière. L'extension progressive fait perdre tout ancrage temporel et mène aux confins du temps, dans cette terre sans rivages qu'est l'éternité :

Tout y est tel qu'hier, et qu'il y a mille ans. (p. 373)

Tout est aujourd'hui comme la veille ; nous respirons le même air vivifiant et suave ; la couleur des eaux est de la même intensité bleue ; les sables sont rougis du même corail, étincelants des mêmes nacres perdues ; et l'Arabie passe par les mêmes teintes, d'heure en heure plus belles et plus chaudes, jusqu'à l'instant final où les merveilles du soir seront déployées, comme hier, comme avant-hier, comme depuis le commencement des âges... (p. 393)

Chaque chapitre est lui-même composé de paragraphes séparés par des blancs et qui suivent le rythme immuable de la journée comme autant de strophes réglées sur la musique du monde. La linéarité narrative est ainsi rompue sur le plan formel, typographique, par des blancs, « fragments de candeur »⁶ qui, en signalant l'absence de mots, matérialisent le vide dans l'espace du texte même. Seul le chapitre VII se clôt sur l'évocation d'un matin signalé comme une renaissance après l'orage, après l'« épouvante d'apocalypse » (p. 358) de la nuit - renaissance symbolisée par les fruits desséchés et

⁶ Mallarmé, *Le Mystère dans les lettres* (1896), p. 306.

odorants des plantes épineuses de ces régions, dispersés sur le sol. Le très bref chapitre suivant associe explicitement ces graines à la manne biblique après le rapprochement allusif opéré par l'épigraphe. La continuité se structure sur une succession de fragments :

Tout devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis, concourant au rythme total, lequel serait le poème tu, aux blancs⁷.

Ce voyage dans le désert n'est pas circulaire formellement puisqu'il n'est constitué que d'un trajet simple sans retour possible : le narrateur a soin, à plusieurs reprises, d'insister sur le caractère unique du voyage. C'est la seule et dernière fois que les voyageurs traversent ces étendues.

Et pendant une nuit, notre petite ville nomade apporte l'illusion de la vie dans ce lieu perdu où elle ne reviendra jamais plus. (p. 353)

Et on sait toute l'horreur que suscite chez eux la simple perspective de rebrousser chemin si le caïmacam d'Akabah leur ferme la route de la Palestine et les oblige à retourner en Égypte (Chap. XXIV).

Tout, plutôt que de retourner piteusement à Suez ! (p. 398)

Un caractère irrémédiable est ainsi donné au voyage. Il est unique et s'inscrit cependant dans des traces millénaires, dessinant une circularité à une autre échelle. Les chameaux suivent les « sentes » (p. 352, p. 414, p. 415) déjà faites par d'autres convois :

Nos chameaux vont toujours, toujours au même rythme balancé qui endort, suivant presque d'eux-mêmes les imperceptibles sentes du désert, qu'ont suivies et tracées, depuis des âges sans nombre, les bêtes pareilles dont ils descendent, dans cette même direction, la seule un peu fréquentée de l'Arabie sinaïtique. (p. 352)

La singularité du voyage se dilue dans une multitude d'autres traces tout en les effaçant, comme le symbolise la suite de toponymes qui se succèdent au cours de l'Histoire pour désigner le même lieu : Akabah autrefois appelé Eziongaber puis Ælana. (p. 393-394, p. 413). Peut-être pourrait-on trouver ici la définition étymologique de l'universel auquel

⁷ Mallarmé, *Crise de vers* (1895), p. 277.

viser la poésie, et celle du fragmentaire selon Blanchot, qui consiste à « effacer, par les traces, toutes traces »⁸.

Plutôt qu'un voyage à la surface des choses, des métaphores spatiales jouent encore sur les images de la profondeur et brisent le mouvement linéaire spécifique de la prose :

Alors, à regarder cela, nous prit une sorte d'ivresse et de frisson de la solitude ; un besoin de nous enfoncer là-dedans davantage. (p. 347)

Nous nous éloignons toujours de la mer Rouge, depuis hier disparue, nous enfonçant dans les contrées montagneuses de l'intérieur. (p. 352)

Et, vers le soir, nous avons retrouvé le désert de sable, profond et pareil. (p. 376)

Elle chemine, chemine plus vite, notre caravane nouvelle, [...] comme allégée ici, dans son élément qui est l'espace, l'espace profond, l'espace pareil où la vue se perd. (p. 415-416)

Ces images spatiales doublent l'étagement temporel signifié par la superposition de différentes époques matérialisée par les « traces » et oriente le récepteur vers une lecture plurielle du récit.

Le déplacement linéaire des voyageurs, tout entier tendu vers Jérusalem, est constamment perturbé par le processus de la répétition qui donne une densité au voyage et une épaisseur à l'écriture. De l'autre au même ou du même à l'autre une circularité s'installe qui mime les jeux poétiques du sens.

2. Référence et abstraction

Un référent qui s'absente

Pour Mallarmé, il n'y a pas de poésie de la présence possible « dans la mesure où la présence voue le verbe au silence, ou à la redondance »⁹. Quel objet poétique peut-on rêver de plus parfait que cette « forme extatique de la disparition »¹⁰ qu'est le désert ? Ici, le référent s'absente de lui-même : le décrire apparaît alors comme une gageure pour l'écrivain qui ne peut que remplir sa page de signes. Mais c'est peut-être là la situation idéale pour atteindre à ce détachement des contingences rêvé par la poétique

⁸ Maurice Blanchot, *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, p. 72.

⁹ Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1985, p. 304.

¹⁰ Jean Baudrillard, *Amérique*, Paris, Grasset, 1986, p. 18.

mallarméenne. Quelle meilleure condition pour éviter cet état de la parole « brut ou immédiat » qui ne sert que « l'universel *reportage* » et atteindre à l'état « essentiel » de la parole¹¹ ?

Le mot pour Mallarmé, « ce pli de sombre dentelle »¹², trouve un terrain de prédilection dans un espace qui brouille tous les repères habituels de l'homme et entrave toute mesure rationnelle en devenant une image de l'infini. Le désert fait oublier « le spectre de la limite »¹³. C'est un espace « sans limites visibles » (349), « sans bornes » (351), « sans perspective, tant l'atmosphère est pure » (363) ; les tentes des voyageurs paraissent tantôt des pyramides (349), tantôt des « habitations de pygmées » (355) ; « on se trompe sur les distances, on ne sait plus apprécier rien » (393). Toutes les caractéristiques du décor se réduisent à une seule, qui est hyperbolique et subsume toutes les autres. Le désert devient l'archétype de l'étendue :

Ce désert d'un gris jaunâtre, qui semble n'être que l'*étendue* – l'étendue sous sa forme la plus simple. (p. 420)

Nous ne voyons plus rien que de l'espace mort. (p. 425)

Les plaines se simplifient, en reviennent à n'être plus que de l'espace où les yeux ne rencontrent rien. (p. 427)

Poussée à son paroxysme, l'étendue s'accompagne de la dilution des autres paramètres ou de leur sublimation. Le mot « infini » peut être proposé comme parangon du désert et de son écriture. Le préfixe dénote l'absence de limites pour signifier l'immensité. La négation se retourne en affirmation positive. Le parallélisme qui peut être établi entre deux syntagmes est éloquent : entre « infini vide » (p. 347) et « absolu vide » (p. 424), une possible commutation est suggérée et une équivalence sémantique est ainsi énoncée. L'in-fini est une image de l'absolu. Le désert se révèle alors comme espace de la négation et comme espace absolu.

C'est une évidence que l'écriture du désert ne peut se faire que par une « description négative » ou description en creux qui signale la non-présence d'éléments pour dénoter l'absence, même si l'absence est parfois conjurée par l'esthétique du « presque » qui maintient au bord du néant :

¹¹ Mallarmé, *Crise de vers* (1895), p. 278.

¹² Mallarmé, *Quant au livre, L'Action restreinte* (1895), p. 284.

¹³ Yves Bonnefoy, *L'Improbable*, Paris, Gallimard, 1980, p. 112.

Il semble que l'atmosphère soit infiniment ténue, presque absente. (p. 393)

Autour du camp, il y a presque des arbustes. (p. 422)

Mais c'est bien un espace négatif qui est décrit, un lieu de « non-vie » (p. 350). Le vocabulaire de la négation est largement exploité dans *Le Désert*

Et rien de vivant nulle part : pas une bête, pas un oiseau, pas un insecte ; les mouches même, qui sont de tous les pays du monde, ici font défaut. (p. 350)

Plus personne et plus rien. (p. 346)

Dans cette phrase courte, les deux pronoms nominaux distribuent l'absence dans le domaine de l'animé et du non-animé. Le vide ne peut se dire que par l'abstraction de toutes les autres possibilités. Le comble de l'absence est atteint lorsque l'écrivain-voyageur décrit l'évanouissement du décor par le biais de formules qui misent sur l'étrangeté :

Mais, vers midi, en deux ou trois minutes, brusquement toute cette fantasmagorie bleu s'évanouit comme si l'on avait soufflé dessus. Plus rien que les sables desséchés. (p. 422)

Cette phrase suit une ligne en pointillé dans le texte qui signale un blanc, un silence, une absence avant la disparition même du décor suscité comme un mirage. « Bleu », invariable¹⁴ dans cette édition, reste détaché syntaxiquement du nom support et, de ce fait, acquiert une connotation d'absolu.

Le mot « absolu » est à envisager avec les deux acceptions du verbe latin dont il dérive : un espace absolu est à la fois délié, laissé libre et achevé.

Le désert est une autre terre loin du « monde habité » (p. 371), « isolé [...] du monde contemporain » (p. 392) où l'on entre après avoir franchi un seuil¹⁵. L'horizon est associé à l'image du cercle qui enserme les voyageurs dans un monde à part :

Aux confins de l'horizon circulaire. (p. 347)

¹⁴ Notons toutefois que l'adjectif est accordé au féminin dans l'édition de Christian Pirot, 1987.

¹⁵ « Au seuil du désert » (p. 346), « à ce seuil où il [le désert] ne fait que commencer d'apparaître » (p. 346), « ce grand seuil silencieux » (p. 348).

L'horizon dur semble un cercle noir qui tranche sur la clarté du ciel. (p. 350)

La figure devient paradoxale quand le mot « cercle » est associé à des termes abstraits, insaisissables comme « étendue » ou « néant » :

Le vaste cercle noir de l'étendue. (p. 418)

C'est le désert sans rien, c'est un cercle de néant, aussi régulier que celui d'une mer sans navires et sans rivages. (p. 424)

Le cercle est le signe de la finitude et sa combinaison avec un nom qui implique l'illimité paraît insolite. Cependant, plus que comme motif de fermeture, le cercle est convoqué comme indice d'un monde isolé, différent. Tout au long du voyage, des avatars du cercle se retrouvent à une échelle plus réduite sous la forme du « cirque ».

Cirque immense, entouré comme d'écroulements de villes, de chaotiques choses. (p. 353)

C'est une terre « absolue » comme figure paroxystique ou hyperbolique. Cet absolu se condense, syntaxiquement, dans la formule « toujours plus » qui dénote une gradation continue et sans fin, relayée dans l'exemple suivant par une périphrase verbale sécante :

Nous nous enfonçons là-dedans toujours plus loin, toujours plus loin, dans tout un inconnu qui va s'assombrissant. (p. 378)

La répétition d'un même mot ou d'un même syntagme est le procédé le plus simple pour exprimer l'hyperbole : Loti l'utilise plusieurs fois : « le soleil est morne, morne » (p. 354), « les fantastiques choses [...] sont là, par ce froid matin, debout et bien réelles [...] - et silencieuses, silencieuses » (p. 363), « la côte de la grande Arabie s'est reculée, reculée » (390), « sorte de grand trou d'ombre, au fond duquel s'est reculée, reculée, une plus pâle lune devenue mourante et bleue » (p. 412). C'est un monde achevé, soustrait à toute évolution possible parce que royaume du minéral « d'où la nature verte est absente » (p. 414) :

C'est la splendeur des régions invariables, d'où sont absents ces leurres éphémères, les forêts, les verdure ou les herbages ; c'est la splendeur de la matière presque éternelle, affranchie de tout l'instable de la vie ; la splendeur géologique d'avant les créations... (p. 355)

Et qui finalement, devient un espace indifférencié¹⁶ : « neutre » est un mot qui caractérise l'étendue désertique, laquelle se revêt des « tons neutres du néant » (p. 351) :

Et cela – comme nos chameaux, comme nos Bédouins, comme le sol et comme tout – est de ces nuances de cendre ou de brun ardent qui forment le fond éternel, le fond neutre [...] sur lequel le désert jette et déploie toutes ses fantasmagories de lumières. (p. 353)

Il [le chameau] est du reste couleur de désert, d'un gris chaud un peu rosé comme l'ensemble neutre des choses. (p. 409)

Ce mot est relayé par d'autres termes qui désignent l'absence de couleur pour dénoter la couleur véritable des choses : les mots « transparences » (p. 399, p. 428), « diaphane » (p. 390, p. 396, p. 397, p. 432), « incolore » (p. 409), « pâle » (p. 424, p. 434), et le paradigme de l'adjectif « blanc » spécifique du vocabulaire du *Désert* forment la cohorte dirigée vers « le point de néantisation visuelle »¹⁷ qui caractérise la description lotienne, « dans ces parages / du vague / en quoi toute réalité se dissout »¹⁸. L'importance du « blanc » comme figure polysémique de la virginité, de la stérilité ou de la vacance chez Mallarmé n'est plus à démontrer. De même, pour M. Blanchot, l'univers imaginaire est « ouverture au neutre »¹⁹, au sens étymologique de « ni l'un ni l'autre », réinterprété en « l'un et l'autre ».

Un énoncé qui s'abstrait

Devant un référent qui se vide de toutes les scories de l'éphémère, où l'immensité spatiale est gage d'éternité, le discours du voyageur s'abstrait tout en évitant l'écueil de la parole vide, pour atteindre à la parole essentielle. La prose se trouve alors poussée dans ses marges, aux confins de la poésie dont elle rejoint l'idéal.

De même que dans les *Poésies* de Mallarmé, on a pu souligner la primauté accordée au nom²⁰, qui s'auréole de « majesté substantielle »²¹, les procédés de la nominalisation sont récurrents dans *Le Désert*.

¹⁶ Voir Jean-Claude Berchet, « Un marin dans le désert : Pierre Loti 1894 », *L'Exotisme*, Cahiers CRLH-CIRAOI n° 5, Paris, Didier, 1988, p. 305-318.

¹⁷ Alain Buisine, *Tombeau de Loti*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 1988, p. 107.

¹⁸ Mallarmé, *Un coup de dés* (1897), p. 445.

¹⁹ A.E. Schulte Nordholt, *L'Expérience de l'écriture dans l'œuvre de Maurice Blanchot*, Centrale Drukkerij van Amsterdam, 1993, p. 21.

²⁰ Jacques Schérer, *Grammaire de Mallarmé*, Paris, Nizet, 1977.

²¹ Charles Baudelaire, *Le poème du Haschisch*, IV, « L'Homme-Dieu » *Les Paradis artificiels* (1860) Paris, 10/18, 1922, p. 90.

Le verbe qui, lorsqu'il est conjugué, est la catégorie grammaticale la plus contingente, se trouve nominalisé sous des formes d'infinitif ou de participe, qui lui font perdre toute référence temporelle ou personnelle. Le chapitre V commence par une succession d'infinitifs qui ouvre un univers atemporel et virginal :

Chaque matin, s'éveiller en un point différent du vaste désert. Sortir de sa tente et se trouver dans la splendeur du matin vierge ; [...] connaître, au réveil, l'insouciant ivresse de seulement respirer, de seulement vivre... (p. 354)

Lorsque l'adjectif devient nom, une qualité du référent supplante la dénomination du référent même : il s'agit d'un procédé métonymique qui érige une caractéristique en substance du référent ; cette qualité devient hyperbolique et, au lieu d'être rattachée comme prédicat secondaire à un nom support, elle gagne en absolu et suffit à renvoyer au réel sans intermédiaire.

Du changeant et de l'irréel semblent à présent nous entourer. (p. 349)

Le vide et l'immense ne nous avaient pas encore été révélés sous de tels aspects. (p. 428)

Un procédé similaire consiste à utiliser des substantifs abstraits, qui éludent toute indication circonstancielle de personne, de temps, de mode ou d'aspect²², pour les faire renvoyer au réel directement. On peut parler ici de métonymies de l'abstraction²³. Le voyageur traverse des « immobilités » (p. 382), des « désolations incolores et mornes » (p. 377), des « monotonies roses » (p. 394), « des indécisions grises » (p. 397).

Thématiser le prédicat adjectival comme pour mettre l'accent, une fois encore, sur un attribut derrière lequel le référent s'élude est un procédé récurrent :

Inutiles aussi, les plus épaisses nuées [...]. (p. 348)

Noirs, les vêtements dont les femmes sont enveloppées ; noirs, les manteaux des hommes ; noires comme de l'ébène vernie, toutes les chèvres. (p. 386)

Enfin, le nom se substitue à un adjectif attendu dans des compléments de caractérisation, comme « routes de sable » (p. 346), « voile de fraîcheur et de mystère » (p. 349).

²² Marc Wilmet, *Grammaire critique du français*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1997, p. 86.

²³ Voir Georges Molinié, *Éléments de stylistique française*, PUF, 1986, p. 108.

Le référent s'absente, l'énoncé s'abstrait mais ce n'est que pour révéler la présence de l'absence. Ce paradoxe fondateur de l'écriture du désert est réalisé par la figure de l'oxymore qui donne consistance au vide :

Et si brusque a été la prise de possession de nous par lui ; si subit, notre enveloppement de silence et de solitude ! (p. 346)

Et on est comme grisé de silence et de non-vie. (p. 350)

Cette consistance n'est conférée que par la texture des mots eux-mêmes. Le désert est le lieu propice à l'éclosion de la parole créatrice ; c'est dans le désert du Sinaï que Dieu donne le Décalogue à Moïse. La parole conduit à la problématique de la voix qui fournit la troisième artère de « cette ville poétique [qui s'esquisse] dans le pays de la prose »²⁴ et qui maintient le lecteur entre réel et simulacres.

3. Entre réel et simulacres : l'entre-deux poétique

Une voix démultipliée

Le Désert de Loti est une « vallée sonore, pleine d'échos » (p. 357), où s'écoulent les résonances d'une voix à l'autre. Les citations bibliques placées en exergue, en tête de chapitres, sont extraites de l'*Exode* et une seule fois de la *Genèse*, à l'intérieur même du chapitre XXXI (p. 425). « Contrepoint parodique » selon J.-Cl. Berchet, ces citations, quel que soit le rôle qu'on leur attribue, creusent le récit en établissant une superposition temporelle, une polyphonie, une ouverture des significations. Le voyage dans le désert peut se lire alors comme le double de l'exode, la sortie d'Égypte des Hébreux conduits par Moïse, vers la Terre Promise. Le récit lui-même est ponctué d'évocations du chant des Arabes qui accompagnent l'écrivain-voyageur, un chamelier (p. 353), le chœur des Bédouins (p. 354), le muezzin (p. 389). « Comme la fugue des grandes orgues dans des cathédrales infinies » (p. 361), la clameur d'une caravane parcourt l'étendue désertique et accompagne le récit comme la musique accompagnait les vers récités par l'aède. *Le Désert* s'irise ainsi de voix multiples qui se répondent et placent le récit dans un entre-deux indécidable entre réel et fiction.

Cette incertitude rejaillit même sur la source énonciative du récit. Alain Buisine parle de l'« infinie suspension de l'identité »²⁵ lotienne qui pourrait trouver un symbole dans ce « déguisement » qui fait revêtir au voyageur un costume arabe dès le premier chapitre.

²⁴ « Il y a donc une ville poétique dans le pays de la prose » (Yves Bonnefoy, *Un rêve fait à Mantoue, L'Improbable et autres essais*, Paris, Gallimard, 1983, p. 246).

²⁵ Alain Buisine, *op. cit.*, p. 61.

Plus généralement, le « je » du voyageur qui se mue en instance fictive dès qu'il acquiert le statut de narrateur se charge d'un caractère anonyme et instable, sorte de « puissance neutre qui émerge tout à coup dans le monde »²⁶ ; les propos de Mallarmé sont connus qui célèbrent la « disparition élocutoire du poète » :

L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase²⁷.

Le voyageur disparaît lorsque le narrateur laisse l'initiative aux choses ; c'est le décor qui « passe » à côté de lui, qui défile sous ses yeux. Le chapitre IV est à ce titre exemplaire puisque les sujets grammaticaux des verbes de mouvement sont le plus souvent des non-animés :

Elles défilent pendant des heures, les solitudes noires, pleines de miroitement (p. 352),

jusqu'à aboutir à une formule pour le moins étrange et qui compte deux occurrences similaires :

Vers midi, passe une région moins morte. (p. 352)

C'est ensuite une région de genêts qui passe. (p. 427)

La disparition de toute source énonciative se réalise encore dans des formules présentatives minimales comme « il y a », réalisation syntaxique du neutre visuel : le « il » impersonnel et le verbe « avoir » au présent atemporel signalent un constat désengagé d'un être-là des choses.

Il y a des lointains fermés et noirs. (p. 361)

Il y a grand luxe de pierres. (p. 414)

Ici, l'absence d'article devant le nom réduit encore la formulation syntaxique qui fait se succéder des monosyllabes comme pour atteindre à l'essentiel.

²⁶ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 202.

²⁷ Mallarmé, *Crise de vers* (1895), p. 276-277.

Le « je » réel se dissout dans une « ombre »²⁸ ; en poésie comme dans le désert, les choses se dédoublent en leur simulacre.

Ombres et simulacres

Ici comme là, le réel s'éloigne. Le désert effectue lui-même un travail poétique qui consiste à créer des images, à dédoubler le réel et finalement à initier un double du monde, un autre monde ou « l'autre de tout monde »²⁹. Tout au long du récit, les jeux solaires ou lunaires suscitent ombres et mirages. Les voyageurs sont constamment accompagnés de leur silhouette obscure :

Et toujours la bergeronnette d'hier vole dans mon ombre et m'accompagne... (p. 394)

Pour dessiner nos ombres, qui sont de longues raies parallèles, des raies infinies sur la plaine. (p. 417)

Elle [la lune] est tout en haut, au zénith, faisant nos ombres presque nulles par terre, nous dessinant, aux yeux les uns des autres, avec des blancheurs et des rigidités de spectres. (p. 418)

Les ombres acquièrent même une autonomie qui en fait des créatures du désert :

Et les nôtres, [nos ombres] qui cheminent près de nous sur le sable, sont presque infinies. (p. 351)

« Sur le désert d'ombre » (p. 430), « des fantasmagories » (p. 353), des « féeries » (p. 393) de lumières se déploient. À l'instar de l'univers créé par la poésie, le narrateur découvre lors de sa traversée « l'apparition d'un monde féérique, qui ne tiendrait pas au nôtre, qui serait indépendant et instable dans le vide du ciel » (p. 377). Le voyageur traverse le royaume des simulacres qui font du désert l'espace fictionnel par excellence ; le narrateur ne fait que renouveler cette expérience lorsqu'il transpose ces « fantômes » (p. 345) en illusions verbales.

Le monde verbal

Et peut-être « rien n'aura [-t-il] eu lieu que le lieu »³⁰ dans *Le Désert* de Loti ? Ce voyage dans le désert, « milieu propice au rêve » (p. 372), quitte bien souvent la sphère du réel pour évoluer à ses marges jusqu'à basculer dans le fantasmatique. Loti a accepté « de

²⁸ M. Blanchot, *Le Livre à venir*, op. cit., p. 25.

²⁹ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 86.

³⁰ Mallarmé, *Un coup de dés* (1897), p. 445.

passer dans le monde fluide du rêve, d'oublier l'ancre cachée qui garde au port notre monde »³¹. D'emblée, le récit s'adresse aux « frères de rêve » (p. 345), et se donne pour but Jérusalem « ou du moins sa grande ombre » (p. 345) où les voyageurs se prosterneront « devant d'ineffables fantômes ». Le mot « rêve » est encore repris en clôture du récit, au chapitre XXVIII :

C'est ici le pays où rien ne change, l'Orient éternisé dans son rêve et sa poussière. (p. 413)

Formellement d'ailleurs, l'entrée dans Jérusalem est différée et rejetée dans un hors-texte qui sera un nouveau récit de voyage. Conformément à la mission attribuée à la poésie par Mallarmé -

À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant ; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure.

Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.³²

le récit de voyage dans le désert ne propose peut-être qu'une expérience du monde verbal. L'ailleurs désigné ne se trouve sans doute pas ailleurs que dans les mots mêmes. De cette « illusion d'ensemble » (p. 425), de « ces splendides épouvantes [qui] ne sont qu'apparences, [qui] ne sont rien » (p. 392), seuls restent au lecteur les mots « gage de l'absence de tout le reste »³³.

Une dentelle s'abolit
Dans le doute du Jeu suprême
À n'entr'ouvrir comme un blasphème
Qu'absence éternelle de lit.³⁴

Le « Jeu suprême » peut être assimilé au jeu de la création poétique.

Ce royaume des ombres, d'outre-tombe, cristallisé par le désert et créé par la parole poétique correspond à un espace de la mort, de la mort des choses, de la négation ou plutôt des choses « en travail de mort » (p. 382). La tentative de l'écrivain voyageur et celle du

³¹ Yves Bonnefoy, *Un rêve fait à Mantoue*, op. cit., p. 206.

³² Mallarmé, *Crise de vers*, p. 278-279.

³³ Maurice Blanchot, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 39.

³⁴ Mallarmé, *Poésies* (1887), p. 78.

poète se confondent en un « essai de vie » (p. 352), en « l'illusion de la vie » (p. 353) pour retrouver le monde vierge de toute trace « comme avant les créations » (p. 350, p. 355) ou comme avant la création littéraire.

Conclusion

Le processus de la répétition, qui s'exerce à différents niveaux, freine l'avancée linéaire des voyageurs dans le désert en imprimant un caractère circulaire et atemporel au récit de voyage, deux composantes spécifiques de l'écriture poétique qui se situe dans un « hors-temps » indéterminé et se construit sur le principe de la récurrence. La poésie, selon Mallarmé et Blanchot, fonde « les choses par et dans la parole »³⁵. Elle ne repose pas sur un processus de citation mais au contraire éloigne l'objet dès qu'elle le nomme et crée une nouvelle notion qui ne renvoie qu'au mot même dans un mouvement autotélique. Décrire le désert est de ce fait forcément poétique puisque le référent s'absente de lui-même, échappe à toute prétention descriptive. L'énoncé ne peut alors que se réfugier dans l'abstraction. Traverser le désert concrètement, c'est déjà vivre métaphoriquement l'aventure poétique dans cet univers de mirages et d'ombres ; le décrire, c'est simplement redoubler cette première expérience.

Se pose alors la question de l'appartenance du *Désert* de Loti au genre du récit de voyage, dont la fonction est essentiellement référentielle. Comment concilier la visée didactique, la volonté d'être miroir du réel et la création effective d'un univers strictement verbal et autarcique où les mots-diamants « s'allument de reflets réciproques »³⁶ comme « les étoiles brillent au fond des abîmes cosmiques » (p. 355). La traversée du désert dépasse les limites génériques et s'épanouit dans l'hyperbole. L'espace hyperbolique du désert se construit sur la négation des caractéristiques d'un paysage ; la poésie est comme une hyperbole de la prose puisqu'elle revendique son caractère fictionnel tandis que la prose s'épuise à prétendre à la référentialité et ne propose que des leurres. Le désert évolue aux marges de la prose parce qu'il force à l'écriture poétique. L'homme « en veille continue sur sa vie » (p. 391) tente de retenir l'infini, « tandis que reste étonnamment blanc le lieu précis où l'on est » (p. 350) et que le lecteur est convié à une fascination purement verbale, au sens que Blanchot prête à ce mot

³⁵ Maurice Blanchot, *Faux pas*, Paris, Gallimard, p. 129.

³⁶ Mallarmé, *Crise de vers* (1895), p. 276-277.

